

## BORGES Y LA CULTURA HISPANOAMERICANA

POR

JULIO ORTEGA  
*University of Maryland*

Aun cuando el propósito de una lectura de la obra de Borges en el sistema de la cultura hispanoamericana parecería ir, en estos momentos, en contra de la corriente —pues una parte de nuestra crítica prefiere estudiarla dentro del cosmopolitismo que le hace eco, mientras que otra parte parece resignada a perderla—; creo que es oportuno empezar a interrogarnos por la naturaleza americana de esta escritura, y por sus funciones en el interior del discurso cultural nuestro.

Es evidente que como toda obra mayor la de Borges actúa en un ámbito literario universal. Pero igualmente ella actúa en la dinámica creativa de una cultura hispanoamericana, a cuya estructuración sin duda responde y en cuyas aperturas así mismo se constituye. No se trata, por cierto, de plantear una disyunción de supuestos niveles específicamente americanos y europeos en esta obra, lo que nos llevaría a una mera tematización; sino, más bien, de interrogar la escritura borgiana en sus mecanismos productivos, los cuales responden —se trate de unos u otros temas— a una práctica de textualización característica de las elaboraciones de la escritura hispanoamericana, cuya realización a su vez proyecta un discurso diferencial. Esta lectura inicial no busca cuestionar los esfuerzos críticos por entender la obra de Borges en el museo de sus referencias; ni se propone discutir la argumentación sancionadora que ella conoce especialmente en la Argentina. Sólo busca ensayar otras convergencias. Primero, porque una escritura se exterioriza como tal en el ámbito productivo de su horizonte cultural; segundo porque sería un derroche resignarse a perder —en nuestro mejor conocimiento del discurso americano— una obra mayor. Especialmente si estamos persuadidos de que una zona de esta escritura se produce también en la dinámica de ese discurso cultural.

La permanente polémica acerca de la supuesta extrañeza cultural de la obra de Borges ha oscurecido, en lugar de favorecerla, una mejor discusión de su estatuto americano. Algunos críticos, como Néstor Ibarra, no han dudado en proclamar que “personne n’a moins de patrie que Jorge Luis Borges”;<sup>1</sup> lo cual debe haber ratificado la sanción de “extranjerizante” que en Argentina es usual para separar, y perder, a esta obra.<sup>2</sup> No

---

<sup>1</sup> Néstor Ibarra: “Jorge Luis Borges”, *Lettres Françaises*, Buenos Aires, IV, 14, 1944 (9).

<sup>2</sup> María Luisa Bastos ilustra bien la respuesta argentina a la obra de Borges en su libro *Borges ante la crítica argentina. 1923-1960* (Buenos Aires: Ediciones Hispamérica, 1974). Emir Rodríguez Monegal dedicó un libro a la fase más polémica de este debate: *El juicio de los parricidas; la nueva generación argentina y sus maestros* (Buenos Aires: Ed. Decaulión, 1956).

obstante, algunos críticos han intentado ya plantear la lectura de Borges fuera de esta polarización. Humberto M. Rasi, tiene razón cuando afirma que: “The general direction of the studies devoted to Borges’ writings, as well as the preferences of certain of his translators, has contributed, for various reasons, to create the image of a countryless writer, one foreign to the literature and realities of his homeland”.<sup>3</sup> Es claro que desde *Fervor de Buenos Aires* (1923) se han reiterado y desarrollado en esta obra no pocos temas y problemas específicos de una percepción particular de la historia y la realidad argentinas; los que van de la presencia elegíaca de la ciudad a la constitución de un ámbito histórico a partir de los ancestros y de figuras como Sarmiento, Quiroga y Rosas, enjuiciados y valorados de un modo en la obra juvenil y de otro en la obra de la madurez. Y no es menos cierto que la necesidad de precisar la experiencia literaria dentro de la cultura podría ser analizada desde el polémico criollismo inicial hasta las disquisiciones sobre el escritor latinoamericano y la tradición europea, y los deslindes y opciones en sus prólogos a obras argentinas. Pero la división temática no nos daría una visión integral de su escritura, cuyos mecanismos identifican, más bien, los temas aparentemente dispares desde su tratamiento.

Emir Rodríguez Monegal había adelantado en 1952 que la obra de Borges sólo podía ser argentina, por su misma avidez cultural cosmopolita, por la nostalgia de la violencia, por su percepción de un paisaje urbano particular.<sup>4</sup> En el sentido de esta observación, Carlos Fuentes escribe: “¿puede haber algo más argentino que esa necesidad de llenar verbalmente los vacíos, de acudir a todas las bibliotecas del mundo para llenar el libro en blanco de la Argentina?”.<sup>5</sup> Y explicita así su percepción americana de esta obra:

Pues el sentido final de la prosa de Borges —sin la cual no habría simplemente novela hispanoamericana— es atestiguar, primero, que Latinoamérica carece de lenguaje y, por ende, que debe constituirlo. Para hacerlo, Borges confunde todos los géneros, rescata todas las tradiciones, mata todos los malos hábitos, crea un orden nuevo de exigencia y rigor sobre el cual pueden levantarse la ironía, el humor, el juego, sí, pero también una profunda revolución que equipara la libertad con la imaginación y con ambas construye un nuevo lenguaje latinoamericano que, por puro contraste, revela la mentira, la sumisión y la falsedad de lo que tradicionalmente pasaba por “lenguaje” entre nosotros. La gran ausencia en la prosa de Borges, lo sabemos, es de índole crítica. Pero el paso del documento de denuncia a la síntesis crítica de la sociedad y la imaginación no hubiese sido posible sin este hecho central, *constitutivo*, de la prosa borgiana.<sup>6</sup>

A pesar de que esta postulación es indudable, la generalización que plantea Fuentes como diferencial confirma, a la larga, la insularidad y, finalmente, la extrañeza de esa prosa. Es evidente que en la escritura borgiana hay una crítica permanente al uso indistinto o indulgente del lenguaje literario —y una sátira a ciertos énfasis de estilo, que las crónicas de Bustos Domecq ilustran—, pero los mecanismos que producen esa escritura atestiguan,

<sup>3</sup> Humberto M. Rasi: “The final creole: Borges’ view of Argentine history”, *TriQuarterly* 25, Fall 1972, 149.

<sup>4</sup> En ensayo recogido por Emir Rodríguez Monegal, en su *Narradores de esta América* (Montevideo: Alfa, 1962) 20.

<sup>5</sup> Carlos Fuentes, *La nueva novela hispanoamericana* (México: Joaquín Mortiz, 1969) 26.

<sup>6</sup> Carlos Fuentes, *Ibid.*

más bien, una tradición creativa hispanoamericana. En este sentido, la novedad de la prosa borgiana no es una negación de los previos lenguajes hispanoamericanos, sino, por el contrario, su realización privilegiada.

Veamos, así, la interacción de los géneros. Por lo menos desde los *Comentarios reales* del Inca Garcilaso de la Vega, la escritura americana se constituye en la polivalencia de su formalización. La escritura dramatiza su realización en un espacio textual, que se sustenta en la historia entendida como política (la utopía incaica como horizonte realizado del orden neo-platónico); que se formaliza en una suma crítica de textos (las crónicas que se refutan o que se insertan como un intertexto probatorio); que se autorefiere para producirse (el relato que se desdobra y reconoce); que colinda con el tratado novelesco y filosófico, con la literatura y con la crítica; y, en fin, que revela la trama de historia y ficción, allí donde se genera el discurso cultural de una América cuya existencia y conciencia son el drama de un texto.

Estos rasgos desconstruyen el estatuto verosímil y ortodoxo de la escritura clásica —aquella que postula un orden del sentido en un discurso suficiente—, para producir, en cambio, una escritura cuyo modelo será virtual —aquella que postula un sentido por resolverse en el nuevo orden de su heterodoxia formal. Son, por ello, rasgos característicos de una elaboración americana de la escritura; y aluden a las mismas formas productoras de un imaginar y conocer la realidad desde nuestra experiencia histórica y social. Si bien es cierto que estas formas —la conjunción inter-textual, el montaje de distintos niveles culturales, la autogeneración de la escritura, la plurivalencia de un género— son, en último término, universales, no es menos cierto que en una semiótica de la cultura darían razón de su tipología americana. Así como, desde una “arqueología del lenguaje”, veríamos la recurrencia de una actividad descodificadora, que dialécticamente responde a sus modelos de la cultura hegemónica, estatuyendo su propio código: el discurso por el cual, en el seno de la cultura occidental, somos otra cultura. Como en la escritura del Inca Garcilaso, en la de Martí, en la de Rubén Darío, en la de Vallejo —pero también en movimientos de escritura como los de la Crónica de Indias, el barroco americano, el Modernismo y nuestras vanguardias—, podemos reconocer los rasgos y los mecanismos tanto de esta confluencia de géneros, en un espacio textual descodificado, como las distintas aperturas, incorporaciones y respuestas que configuran esta escritura americana diferencial.

Distintas tradiciones alimentan la obra de Borges, como observa Fuentes, pero asimismo recorren los estratos de la escritura americana; y nuestra tradición, siendo una tradición de la ruptura, como ha dicho Octavio Paz, es también incorporatriz: y no porque deba simplemente llenar un espacio cultural en blanco, que la obligaría a sucesivas dependencias, sino porque los mecanismos de la escritura nuestra suponen una dinámica expansiva (como ha visto bien José Lezama Lima); la cual no es necesariamente acumulativa, pues actúa por desplazamientos y formalizaciones, tal como se ilustra en la misma obra de Borges. Precisamente, en Lezama Lima y en Paz este mismo mecanismo es constitutivo: distintas tradiciones convergen no como repertorios pasivos sino como modelos críticos o diseños míticos, sin su espesor cultural originario; en su nueva trama imaginaria, en el espacio de un debate. Desde Borges —como desde Paz y Lezama—, nuestra lectura de la tradición —nuestra lectura de Garcilaso, Martí o Darío—, revela la dinámica de esa escritura hispanoamericana, su proceso histórico y su horizonte cultural.

La manera americana de la producción de la escritura borgiana parece, pues, patente en el hecho de que sus mecanismos de formalización textual actúan desde la desconstrucción de los repertorios de la cultura. De allí que el recuento de sus referencias culturales sólo nos daría la suma de sus fuentes, o sea el espacio indeterminado de su obra; los mecanismos que trabajan sobre esas fuentes, en cambio, dan cuenta de la productividad misma de su escritura. No hay que perder de vista el hecho de que la totalización de la literatura, la analogía de la biblioteca y el universo, la equivalencia de un libro y todos los libros, y otras figuras o ideas paralelas, características de Borges, se realizan en un proceso de textualización que las convierte en un repertorio formal y especulativo, extraído del espesor de significación totalizadora de sus orígenes culturales. Es un espacio de ficción-alimentado por la especulación de su doblaje crítico-lo que descodifica el estatuto probatorio y finalista de la cultura que, además, en Borges son varias culturas, situadas en el mismo espacio plano de su conversión textual. Esa descodificación, que fractura la gramática de la cultura, que introduce en ella la discontinuidad, actúa también por reducciones paródicas, por inducciones analógicas, por equivalencias y paradojas, desde una interrogación radical por la naturaleza imaginaria del conocimiento mismo. Así se produce la conversión en literatura de los repertorios de la cultura: la ficcionalización de su voluntad de verdad y de significación. Al final, este radicalismo descodifica la postulación del sentido que sustenta a las mediaciones y disciplinas de la cultura, introduciendo en ella la actividad crítica de la imaginación.

Así, “Nueva refutación del tiempo”,<sup>7</sup> no sólo es una especulación sobre la experiencia mística de la intemporalidad —más un análisis de la tradición textual del tema, del repertorio filosófico y literario que lo refiere—, sino que es además uno de los textos en que la escritura borgiana lleva a las últimas consecuencias su pasión desconstructora.

En efecto, su propósito radical es también paradójico: negar la materia y el espíritu, negar el espacio, lleva a la negación del tiempo. La inducción es especulativa, pero asimismo irónica: o sea, una argumentación, que evoca las conjeturas intelectuales del barroco. Pero Borges va más allá: a la afirmación parabólica de lo imaginario; dice: “Si las razones que he indicado son válidas, a ese orbe nebuloso (de lo imaginario) pertenecen también la materia, el yo, el mundo externo, la historia universal, nuestras vidas”. Esto es, los objetos por excelencia de la cultura, aquellos que fundan y sostienen a los repertorios del conocimiento y de la conciencia. Más que una postulación, sin embargo, más que otra filosofía, esta conclusión de Borges —que se reproduce en su ficción en la negación del yo, en las recurrencias de la historia, en los anacronismos e interferencias del tiempo, en las duplicaciones del espacio, en los espejismos del sueño ...—, delata la práctica reductora de su escritura. Esta descodificación implica, pues, que la realidad se percibe como cultura. Y en su radicalismo, esta escritura produce el trastocamiento de las correlaciones establecidas por el lenguaje, que la cultura ha fijado como lugar del conocimiento. Así, la imaginación trasciende a la cultura, y la literatura equivale a la conciencia pura del mundo; o sea, a una conciencia sin postulaciones ni convocaciones. La naturaleza humana es, tal vez, lacónicamente trágica, pero su elaboración cultural parece ser imaginaria: el sentido está en la imaginación; en el poder con que ella provee la coherencia de sistemas paralelos

---

<sup>7</sup> Jorge Luis Borges, *Otras Inquisiciones* (Buenos Aires: Emecé, 1971, 8ta. ed.) 235-257.

al mundo y, ocasionalmente, la mediación de una experiencia que nos trasciende —mística, estética o ética, nombres que, a su vez, se equivalen.<sup>8</sup>

En ese ámbito de codificaciones la experiencia individual no vence la discordia o la errancia de un destino, que en la historia o en la cultura —y tal vez en la obra literaria— a veces logra, sin embargo, la percepción de un sentido, si no total al menos justificativo, suficiente al estoicismo que reconoce la ausencia de explicaciones finales. Entre la imaginación y el escepticismo, esta escritura delata, pues, en su propia ocurrencia los dilemas y los enigmas de su indagación sin respuestas. Por ello, las últimas líneas de la “Nueva refutación del tiempo” (“El mundo, desgraciadamente, es real; yo, desgraciadamente, soy Borges”), no solamente responden con el escepticismo del destino humano frente a las especulaciones y virtualidades de lo imaginario; también aluden, en su retorno a los nombres elementales (el tiempo, el río, el fuego, el yo, que equivalen a los otros nombres de la experiencia mística descrita), a un primer día del lenguaje en un primer día del mundo; sólo que, en ese mismo movimiento, su implicación crítica alude al último día de la cultura, allí donde prevalece un mundo sin explicación.<sup>9</sup>

Otra vez, sólo nos quedan las palabras y su dinámica crítica en la ficción de la escritura. Al final, pues, de la refutación del tiempo —al final de las categorías de la cultura— retorna el tiempo en el habla de sus nombres. Un habla que ya no es adánica ni apocalíptica, como lo fue en Neruda y en Vallejo; que tampoco es sensorial como en Darío, ni constitutiva de la conciencia como en Octavio Paz. Es un habla del despojamiento: la voz de la utopía al final de las utopías. O sea: la imaginación que da razón de su inteligencia constructora en el ámbito de una cultura cuya razón solo puede ser imaginaria. Así, Borges lleva a sus consecuencias últimas la desconstrucción cultural que moviliza a la escritura americana, revelando en ella su polarización productiva de lo imaginario. Porque si nuestra cultura construye una respuesta que universaliza a la imaginación como actividad analítica y como realización de una práctica descodificadora, en Borges esta respuesta encuentra su radical horizonte crítico. Allí donde se disuelve la cultura occidental y donde el lenguaje que nos dice retorna con la lucidez y el riesgo de una aventura extremada por su naturaleza cuestionadora y por su poder creador.

Se ha dicho —y es una manera de decirlo— que Borges sólo pudo ser hispanoamericano. De hecho, el radicalismo de su obra no es menos heterodoxo que la

---

<sup>8</sup> En una penetrante lectura de la escritura borgiana, Walter Mignolo y Jorge Aguilar Mora señalan que la escritura “no es representación del mundo sino que es ella misma mundo (como práctica textual) y no puede sino producirse en el constante movimiento de decodificación (lectura) y recodificación (escritura)”, en “Borges, el libro y la escritura”, *Caravelle*, Universidad de Toulouse, No. 17, 1971, 187-194.

<sup>9</sup> Carter Wheelock llega a la siguiente conclusión, a propósito del debate implícito en Borges entre el agnosticismo y la percepción literaria: “What we find in Borges —what fills his essays and is implicit, often patent in his fiction— is the esthetic equivalent and symbol of his philosophical position. As is well known, his philosophy consists largely in an agnostic affirmation that truth, although it may be known, is not recognizable ... Borges does not deny that literature should express truth; he denies that truth is available through expression. So he rejects expression in favor of suggestion, which he calls allusion”; en “The Committed Side of Borges”, *Modern Fiction Studies*, vol. 19, No. 3, 373-379.

aventura de Joyce, un irlandés; o la de Kafka, un judío checo; y, tal vez, la de Pound, un norteamericano que a diferencia de Eliot no tuvo necesidad del fetichismo del Este. El propio Borges se ha referido al papel de los escritores irlandeses en la literatura inglesa — y también en la historia de Inglaterra— y a la actitud paralela que reivindica para el escritor nuestro: “Creo que los argentinos, los sudamericanos en general, estamos en una situación análoga; podemos manejar todos los temas europeos, manejarlos sin supersticiones, con una irreverencia que puede tener, y ya tiene, consecuencias afortunadas”.<sup>10</sup> Esa “irreverencia” es central a nuestros mecanismos de incorporación y disyunción: supone el proceso descodificador y la dinámica de una escritura disolvente y diferenciadora. Por lo demás, resulta revelador que la crítica francesa o norteamericana,<sup>11</sup> al testimoniar su lectura de Borges, no haya dejado de expresar también su extrañeza por la heterodoxia cultural que ella promueve. Y ello porque a pesar de su evidente modernidad, esta obra no reconoce una historia orgánica detrás de su museo cultural; sino que actúa sobre el paisaje cultural como en un campo levantado por familias de imágenes, de tramas y de ideas; esto es, en un espacio eminentemente textual. De allí que esta obra no suponga en el lector europeo el redescubrimiento de sus fuentes literarias, y sí, por el contrario, el libre uso, a veces anacrónico, a veces extravagante, de las mismas. Quizá no sea casual la modestia literaria de Borges (que concede al interlocutor inglés la bondad expresiva del inglés; al francés, la eficacia del francés; y al italiano, que la ignora, la inexistencia de la literatura argentina), pues su relación con las culturas centrales que exaltan su obra es, más bien, una relación que parte de la glosa y la parodia —de los procesos mistificadores, lúdicos y críticos de una vasta descodificación. Modestia que es también, en el ajedrez borgiano, una figura defensiva: el éxito de mis libros prueba la decadencia de la literatura, ha dicho. Cuando Nabokov —cuyas novelas son otro vaciado de la significación desde el brillante predominio de la argumentación y la trama como aventura formal— expresó que la literatura de Borges era como un umbral detrás del cual no había nada, se equivocó al no seguir su intuición: detrás de ese umbral hay otro umbral; o sea, un laberinto de formas, que desconstruye la morada tradicional de una literatura situada por las culturas.

Esta escritura transforma, pues, a los significados de la cultura que recorre en significantes del signo cultural en que ella se realiza. Las nociones del tiempo y del infinito, del libro y el universo, del panteísmo y del idealismo, antes que sentidos plenos de una ideología, son instancias formales de la especulación en un orden especular. No hay que olvidar que se producen en una secuencia que al mismo tiempo las promueve y disuelve, como elaboraciones fantásticas de una verdad no menos imaginaria. Son nociones que, como Tlön, se plasman en nombre del sentido, construyendo su equivalencia del mundo, y que se disuelven como ilusión última; porque en la utopía borgiana —el espacio suficiente de lo imaginario—, se genera su propia anti-utopía: las evidencias de lo ilusorio, el agnóstico final que revela la ficción del laberinto edificado. Una postulación reconoce su contradicción, y en estas tensiones la cultura se convierte en significativa. De este modo, emerge un nuevo signo: la significación crítica de lo imaginario. Una escritura

<sup>10</sup> Jorge Luis Borges, *Discusión* (Buenos Aires: Emecé, 1957) 161.

<sup>11</sup> Jaime Alazraki ha reunido las principales lecturas francesas y norteamericanas de Borges en su compilación crítica *Jorge Luis Borges* (Madrid: Taurus, Serie “El escritor y la crítica”, 1976).

rehace el camino y recomienza en su nueva práctica constructora, liberando su propio espacio, realizándose en su dinámica cuestionadora. Es esta práctica la que da razón del discurso cultural, de la tipología que caracteriza a la producción de conciencia y al trabajo de una tradición que nos elabora y constituye.

Por tanto, si la empresa de Borges, en su centro descodificador, evoca otras no menos radicales —y ya desde el *Quijote*, pero quizá sobre todo las empresas modernas de Joyce o Pound—; es claro que la distingue su dinámica interiorizada en el discurso hispanoamericano. Porque esta escritura extrema su manejo de las tradiciones, más allá de la instancia formalizadora del texto; y en su reducción analítica rehúsa los sistemas de la ilusión verosímil del relato al revelar los mecanismos de su desarrollo, convirtiendo al texto del relato en el comentario de ese mismo proceso. Es de este modo como esta escritura prolonga los procesos inter-textuales que ya estaban en Garcilaso, las incorporaciones heterodoxas que verbalizaba Darío, las reducciones mito-poéticas de José María Eguren, las aperturas polares que manejaba Huidobro ... Una empresa destructora paralela a la suya es visible en la ruptura del referente nominal que lleva a cabo la escritura de Vallejo; cuya práctica cuestiona el estatuto del lenguaje para generar su materialidad, su moderna naturaleza de conciencia impugnadora. Otras aventuras asimismo paralelas, son las de *Pedro Páramo* (donde la cultura religiosa es desconstruida de su orden natural); de *Cien años de soledad* (donde la historia es descodificada por la ficción); y, particularmente, de *Rayuela*. En este texto la cultura es desconstruida en sus elementos de significación, y en su sentido mismo, desde una indagación deliberativa. Los significados que la cultura propone ya no son formas especulativas, como en Borges, sino alternativas agotadas o parciales, que la experiencia americana cuestiona desde su búsqueda de un lenguaje —y de una escritura y un texto diferenciales—, capaz de rehacer el sistema mismo de la cultura; capaz de responder con el habla de los primeros días. Así, en el espesor de la cultura, una conciencia hispanoamericana se modula como un discurso cuestionador y, a la vez, virtualizador. Desde sus aperturas y disyunciones, esta escritura probablemente responde —y corrige— a las operaciones y a las disoluciones borgianas.<sup>12</sup>

Un excelente análisis de James E. Irby<sup>13</sup> ha demostrado la continuidad de la idea utópica en la obra de Borges. Esta idea es reveladora de su descodificación cultural, pero también de cómo esa actividad produce las íntimas equivalencias que re-construyen su

---

<sup>12</sup> Julio Cortázar se ha referido en estos términos a la lección de Borges: “Vivíamos en la Argentina de esa época, sometidos a una cantidad de escritores que continuaban ese estilo pesado y farragoso del romanticismo español y francés. De pronto aparecía un hombre joven, un argentino joven, que escribía yo diría lapidariamente, como si cada palabra fuese un cristal facetado y tallado, cuidadosamente pensado, antes de insertarse en la frase, como quien monta una joya muy complicada con muchos elementos. Eso que era sobre todo una lección formal, una lección de economía de medios, de precisión de medios, de rigor de medios, creo que ha sido la gran lección que Borges me ha dado a mí. Borges me enseñó a eliminar todos los floripondios, las repeticiones, los puntos suspensivos, los signos de exclamación inútiles, y eso que todavía existe en mucha mala literatura que consiste en decir en una página lo que tan bien se puede decir en una línea”. “Julio Cortázar en la Universidad Central de Venezuela”, *Escritura*, Caracas, enero/junio 1976, No. 1, 162.

<sup>13</sup> James E. Irby: “Borges and the Idea of Utopia”, *Books Abroad*, Oklahoma, vol. 45, No. 3, 1971, 411-419.

naturaleza americana. De hecho, el impulso utópico es otro de los radicalismos de esta escritura. La biblioteca que es el universo más su infinitud, las sectas y organizaciones que resumen de otro modo a los hombres, las empresas intelectuales que forjan versiones coherentes y totales, así como el instante de la mirada que vence a la condición sucesiva del lenguaje, aluden a esa dinámica interna en las formas vaciadas de una utopía cuyo recinto, por sus materiales, es cultural, pero cuyo espacio mayor es el ámbito de la imaginación fundadora.

En “El idioma analítico de John Wilkins”,<sup>14</sup> podemos analizar la raíz de esta actividad utópica: la descodificación del lenguaje mismo, como alternativa para otro orden referencial, que trascienda la arbitrariedad del signo y reformule la significación. La plasmación de esta idea, su realización y también su crítica, está en el universo doble de Tlön.

Sobre este aspecto central conviene discutir aquí las observaciones de Michel Foucault en torno a Borges.<sup>15</sup> *Las palabras y las cosas*, nos dice Foucault, nace de una frase de Borges que está en “El idioma analítico de John Wilkins”. Citando a una supuesta enciclopedia china, Borges escribe allí que: “los animales se dividen en *a*) pertenecientes al Emperador, *b*) embalsamados, *c*) amaestrados, *d*) lechones, *e*) sirenas, *f*) fabulosos, *g*) perros sueltos, *h*) incluidos en esta clasificación, *i*) que se agitan como locos, *j*) innumerables, *k*) dibujados con un pincel finísimo de camello, *l*) etcétera, *m*) que acaban de romper el jarrón, *n*) que de lejos parecen moscas”. El comentario de Foucault es el siguiente:

Este texto de Borges me ha hecho reír durante mucho tiempo, no sin un malestar cierto y difícil de vencer. Quizá porque entre sus surcos nació la sospecha de que hay un desorden peor que el de lo *incongruente* y el acercamiento de lo que no se conviene; sería el desorden que hace centellear los fragmentos de un gran número de posibles órdenes en la dimensión, sin ley ni geometría, de lo *heteróclito*; y es necesario entender este término lo más cerca de su etimología: las cosas están ahí “acostadas”, “puestas”, “dispuestas” en sitios a tal punto diferentes que es imposible encontrarles un lugar de acogimiento, definir más allá de unas y de otras un *lugar común*. Las *utopías* consuelan: pues si no tienen un lugar real, se desarrollan en un espacio maravilloso y liso; despliegan ciudades de amplias avenidas, jardines bien dispuestos, comarcas fáciles, aun si su acceso es quimérico. Las *heterotopías* inquietan, sin duda porque minan secretamente el lenguaje, porque impiden nombrar esto y aquello, porque rompen los nombres comunes o los enmarañan, porque arruinan de antemano la “sintaxis” y no sólo la que construye las frases-aquella menos evidente que hace “mantenerse juntas” (unas al otro lado o frente de otras) a las palabras y a las cosas. Por ello, las utopías permiten fábulas y los discursos: se encuentran en el filo recto del lenguaje, en la dimensión fundamental de la *fábula*; las heterotopías (como las que con tanta frecuencia se encuentran en Borges) secan el propósito, detienen las palabras en sí mismas, desafían, desde su raíz, toda posibilidad de gramática; desatan los mitos y envuelven en esterilidad el lirismo de las frases.

Y, más adelante, añade:

<sup>14</sup> Jorge Luis Borges, *Otras inquisiciones*, 139-144.

<sup>15</sup> Michel Foucault, *Las palabras y las cosas*, “Prefacio”, (México: Siglo XXI, 1969). Cito por esta traducción de Elsa Cecilia Frost.

Sin embargo, el texto de Borges lleva otra dirección; a esta distorsión de la clasificación que nos impide pensarla, a esta tabla sin espacio coherente, Borges les da como patria mítica una región precisa cuyo solo nombre constituye para el Occidente una gran reserva de utopías. ¿Acaso en nuestro sueño no es la China justo el *lugar* privilegiado del espacio?

Pues bien, en primer término hay que recordar que la clasificación planteada por Borges es calificada por él mismo en el plano “de las arbitrariedades”; porque “notoriamente no hay clasificación del universo que no sea arbitraria y conjetural. La razón es muy simple: no sabemos qué cosa es el universo”.<sup>16</sup> Y añade Borges: “La imposibilidad de penetrar el esquema divino del universo no puede, sin embargo, disuadirnos de planear esquemas humanos, aunque nos conste que éstos son provisorios”. Su propósito al anotar estas “esperanzas y utopías” del orden del lenguaje, es característico, por cierto, de su especulación central en torno a los nombres primigenios, a un lenguaje simultáneo y a una escritura, por tanto, utópica, previa a la cultura: “Teóricamente —escribe—, no es inconcebible un idioma donde el nombre de cada ser indicara todos los pormenores de su destino, pasado y venidero”.

Esa arbitrariedad, pues, es para Borges un indicio de la cultura misma —y de aquí parte la compleja intuición de Foucault—, si bien las consecuencias que Borges extrae de ello, y el mecanismo que supone en una clasificación arbitraria la certeza, siguen otra dirección. Lo heteróclito no pertenece en la escritura borgiana al orden de las significaciones sino al de las formalizaciones: lo arbitrario no implica al sentido, que se hace conjetural, que se reduce al modelo insólito o irónico gracias a su misma precisión. De allí que lo heteróclito forme parte de una secuencia analítica que lo integra —como el mismo idioma utópico de John Wilkins—; y así se equivalen la clasificación de los animales, el ordenamiento de una biblioteca, y la conjetura de Wilkins. El “lugar común” que reclama Foucault, y que implica también al sentido, no ocurre en estas clasificaciones porque en tanto códigos funcionan como metáforas a su vez textualizadas en el recuento borgiano, donde sí, en cambio, dan razón de sus equivalencias en sus mecanismos. Allí funciona la parodia borgiana de la cultura: rehacer sus mecanismos arbitrarios para volver al punto de partida: el nombre, no menos utópico, que equivale a todos los nombres. Así, en la cultura, esta práctica borgiana establece una actividad de vaciado —el del sentido estable—; y otra de recuperación —la de sus formas y modelos. Se desplaza, por lo mismo, hacia la construcción de un origen, no menos dramatizado, del lenguaje y sus funciones primordiales, analógicas y reveladoras.

Lo cual nos lleva a revisar el punto central del análisis de Foucault: su crítica de las utopías, y su disyunción utopía-heterotopía. Pienso, sin ironía, que dos años tarde —después de mayo de 1968— esta página opinaría distinto acerca de las utopías, pues el libro fue escrito en 1966. Porque, precisamente, las utopías no consuelan sino todo lo contrario: establecen una actividad crítica y disolutiva en el orden de la significación que el lenguaje proyecta. Suponen no un lugar y un tiempo improbables sino un lenguaje virtual: aquel que rehace las pautas y subvierte los códigos. Sus ciudades son un mapa que pone en entredicho a las nuestras, y sus jardines y comarcas funden el orden natural y el cultural.

---

<sup>16</sup> Jorge Luis Borges, Op. cit., 142-143.

Basta pensar en Fourier, pero también en la recurrencia utópica en Borges y en las formaciones utopistas propias de nuestra cultura.

De allí justamente que las utopías sean, por excelencia, heterotopías: su gramática es un escándalo de la inteligencia porque supone el diseño de la contradicción; o sea, el radicalismo que reúne a las palabras y las cosas en la desconstrucción de la cultura y la historia, abriendo el espacio de otras construcciones, que nos cuestionan. Por último, la “patria mítica” a que Foucault remite el texto borgiano, la China como “lugar privilegiado”, no es sino un lugar puramente textual: una enciclopedia conjetural recortada de su propósito por un mecanismo, más bien, típicamente hispanoamericano. Lo cual no discute, ni mucho menos, la intuición y el notable propósito de Foucault —su rica arqueología del conocimiento en los órdenes de la cultura—; sino que simplemente sitúa los mecanismos borgianos en la arqueología de una cultura hispanoamericana, la cual, sin duda, responde también a algunos desplazamientos que Foucault observa en la constitución de una modernidad —y ya Octavio Paz había reclamado la necesidad de situar la lectura crítica de Borges en ese espacio—;<sup>17</sup> si bien no es menos cierto que la historia de la semejanza y de las equivalencias —que fundamentan las relaciones estables de la cultura clásica— es, en nuestra cultura, un temprano proceso de descodificación.<sup>18</sup>

Tanto Julio Cortázar como Carlos Fuentes se han referido a la ausencia de una dimensión crítica, histórica y social, en la obra de Jorge Luis Borges; y Mario Benedetti ha hablado del “singular caso Borges, un escritor excepcionalmente dotado para la especulación intelectual y definitivamente malogrado para la captación de la realidad”.<sup>19</sup> Y, sin embargo, la producción de su escritura revela mecanismos que son centrales a la misma elaboración de nuestra realidad cultural. Es obvio que hay otras zonas, más evidentes, temáticas y declarativas, en las cuales el intelectual y el ciudadano Jorge Luis Borges tributan la ideología de una sub-cultura bonaerense específica, cuya caricatura emerge en las *boutades* antidemocráticas de un Borges paradójicamente locuaz. Es probable también que, al final, su obra disuelve su propia dinámica descodificadora en una tierra de nadie que ella misma señala para extinguirse; tal como parece sugerir su última utopía, la “Utopía de un hombre que está cansado”,<sup>20</sup> donde la perfección ya sólo puede ser del olvido y de la muerte. De cualquier modo, la complejidad de su obra —no las simplificaciones de Borges— nos descubren en el ámbito universalizado de nuestra propia

<sup>17</sup> Octavio Paz: “Sobre la crítica”, en *Corriente alterna* (México: Siglo XXI, 1967) 42-43.

<sup>18</sup> Jaime Alazraki propone esta conclusión: “Martínez Estrada veía en Kafka y en el mito, el empleo de la magia para percibir un mundo que es mágico. Borges ha renunciado a esa posibilidad respecto al mundo, pero no respecto a la cultura; ha renunciado al laberinto de los dioses, pero no al laberinto de los hombres. Su modo de percibirlo se nutre de las ideas de todos los tiempos: el tiempo cíclico, el panteísmo, la ley de causalidad, el mundo como sueño o idea y otras, pero ahora han dejado de ser verdades absolutas —como ilusamente pretendían— para convertirse en mitos ... A pesar de su naturaleza racional, son mitos, porque ... a la par de constituir un desafío al orden tradicional, posibilitan una nueva comprensión del material al cual se aplican”. “Estructura oximorónica en los ensayos de Borges”, en J. Alazraki, op. cit., 264.

<sup>19</sup> Mario Benedetti: “Dos testimonios sobre Borges”, en *Letras del continente mestizo* (Montevideo: Arca, 1967, 2da. ed.) 73.

<sup>20</sup> Jorge Luis Borges, *El libro de arena* (Buenos Aires: Emecé, 1975) 121-133.

invención cultural. Allí donde recuperamos el sentido de la imaginación que nos configura y de la conciencia contemporánea que nos constituye.

Volumen XLIII

Julio-Diciembre 1977

Números 100-101